

സാഹിത്യ പരിഷത്ത്

സാഹിത്യപരിഷത്ത് മാസിക

സാഹിത്യപരിഷത്തിന്റെ മുഖപത്രം

1983 ജൂൺ

പത്രാധിപർ

പോഞ്ഞിക്കര റാഫി

ഉള്ളടക്കം

ലോക കലാപ്രസ്ഥാനങ്ങളെക്കുറിച്ച് ആഴമേറിയ പഠനങ്ങൾ നടത്തിയിട്ടുള്ള വിജയകുമാർ എഴുതി വരുന്ന കലാവിമർശനഗ്രന്ഥത്തിൽ നിന്നുള്ള ഒരദ്ധ്യായമാണ് ഇവിടെ ചേർത്തിരിക്കുന്നത്. ഇതേ ഗ്രന്ഥത്തിലെ ചില അദ്ധ്യായങ്ങൾ പരിഷത്തു് മുൻ ലക്കങ്ങളിൽ ചേർത്തിരുന്നു. സാഹിത്യത്തിലെ പരിവർത്തനങ്ങൾക്ക് ചിത്രകലയിലെ മാററങ്ങൾ മുന്നോടിയായിരുന്നു എക്കാലവും.

വിജയകുമാർ

ഇംപ്രഷനിസം

മററു പല സാഹിത്യ കലാപ്രസ്ഥാനങ്ങളെന്നപോലെ നിലവിലുള്ളതിനെ മാററി മറെറാരു ശൈലികൊണ്ടുവരുവാനുള്ള ശ്രമമാണ് ഇംപ്രഷനിസം എന്ന കലാരീതിയുടേയും ജനനത്തിനു കാരണം. റൊമാൻറിക്കുകൾ ക്ലാസ്സിസത്തേയും റിയലിസ്റ്റുകൾ റൊമാൻറിസിസത്തേയും അവഗണിച്ചതു് പുതിയ ശൈലികൾക്ക വേണ്ടിയുള്ള പരിശ്രമത്തിലാണ്. റിയലിസ്റ്റുകൾ പ്രധാനമായിക്കണ്ടതു് അദ്ധ്വാനിക്കുന്നവരോടും സാധാരണക്കാരോടും സമൂഹം ചെയ്യുന്ന അനീതിയുടെ കാഠിന്യമാണ്. ചിത്രകലയിൽ റിയലിസം യഥാതഥമായ ചിത്രീകരണമാണ്. സങ്കല്പ ലോകത്തിൽ നിന്നു ലഭിക്കുന്ന കഥകളും കവിതകളും പാടെ തള്ളി, യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലെ വേദനകളും അതിൻെറ നാടകീയാവിഷ്കാരവുമാണ് വേണ്ടതു് എന്ന സിദ്ധാന്തം വലിയ ശക്തി പ്രാപിച്ചു.

ഇംപ്രഷനിസ്റ്റു ചിത്രകാരന്മാർക്ക് പ്രകൃതിയോട് വലിയ അഭിനിവേശമാണ്. പ്രകൃതി മനസ്സിനു് എങ്ങനെ തോന്നിയോ അതേപോലെ വേണം കലാകാരൻ അതു ചിത്രീകരിക്കുവാൻ എന്നതാണ് ഇംപ്രഷനിസ്റ്റുകളുടെ വാദം. വിവിധ ഘടകങ്ങൾ ഇണക്കമായി ചേർത്തുവെച്ചുണ്ടാക്കുന്ന രൂപമല്ല, കാഴ്ചയിൽ ഒററനോട്ടത്തിൽ മനസ്സിൽ മായാതെ പതിയുന്ന മുദ്രയാണ് പ്രധാനം. ഈ തോന്നൽ കാഴ്ചയെ മാത്രം അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ളതുമാകണം. സ്പർശം മുതലായ ഇന്ദ്രിയ വ്യാപാരങ്ങൾക്കോ ബുദ്ധിയുടെ വിധി നിർണ്ണയത്തിനോ ഇടം കൊടുക്കാതെ, ഒററ ഘടകമായി കണ്ണിൽപ്പതിക്കുന്ന വർണ്ണാത്മക രൂപമാണ് പ്രധാനം. ഇതു് അനേകം ഘടകങ്ങൾ ഒന്നിച്ചുചേർത്തുണ്ടാക്കിയ ഒന്നല്ല, വിഭജിക്കുവാൻ സാധിക്കാത്ത ഏക രൂപമായിരിക്കും. പ്രകൃതിയിൽ ഒരു നിറം മറെറാരു നിറവുമായി എങ്ങനെ ബന്ധപ്പെടുന്നു എന്നതു് ഇക്കൂട്ടർക്ക് ഒരു വലിയ പ്രശ്നമായി. അനേകം നിറങ്ങളുടെ സമ്മേളനമുള്ള പ്രകൃതിയെ വിട്ടു് മറെറാന്നും ഇവർക്ക് സ്വീകാര്യമല്ല. അതിനു മുൻപുള്ള കാലഘട്ടം രൂപത്തിൻെറ ബാഹ്യരേഖക്ക് വലിയ പ്രാധാന്യം കൊടുത്തിരുന്നു. എന്നാൽ ഇംപ്രഷനിസ്റ്റുകൾക്ക് രൂപത്തിൻെറ ബാഹ്യരേഖ അനാവശ്യമായ ഒന്നായിട്ടാണ് തോന്നിയതു്. പ്രകൃതിയിൽ അതിലോലവും ഏക രൂപം നൽകുന്നതുമായ ഷെയിഡിംഗ് കിട്ടത്തക്കവിധമാണ് വർണ്ണങ്ങൾ ചേർന്നിട്ടുള്ളതെന്നു് ഇവർ കണ്ടുപിടിച്ചു. പ്രകാശവും നിഴലും ചിത്രങ്ങളിലെ പ്രധാന രൂപങ്ങളായി. ഒരു പ്രദർശനത്തിൽ മാനേ (Manet) എന്ന ചിത്രകാരൻ 'ഇംപ്രഷൻസ്' എന്ന പേരിൽ ഒരു ചിത്രം പ്രദർശിപ്പിച്ചു. അന്നുവരെയുള്ള രീതിയിൽ നിന്നു വ്യത്യസ്തമായ ഈ ചിത്രത്തിൻെറ ശൈലി പലരേയും ആകർഷിച്ചു. പിന്നീടു്, ഈ ശൈലിയിൽ അനേകം ചിത്രങ്ങൾ പുറത്തു വന്നപ്പോൾ ഈ രീതിക്ക് 'ഇംപ്രഷനിസം' എന്ന പേരും ലഭിച്ചു.

പ്രകൃതിയെ രണ്ടുതരത്തിൽ കാണാം. ഒന്നു്, ഓരോ ഘട്ടങ്ങളായിട്ട്. ഇതു് സിംബോളിസ്റ്റു കലാരീതിയിലാണ് പ്രധാനമായി വരുന്നതു്.

രണ്ടു്, ഏക കാലത്തിൽ എല്ലാം ഒരുമിച്ചു്— ഇതു് കണ്ട ദൃശ്യം മനസ്സിൽ പതിപ്പിക്കുന്ന മുദ്രയാണ്. ഈ മാർഗ്ഗമാണ് ഇംപ്രഷനിസ്റ്റുകളുടേതു്. പ്രഥമ ദർശനത്തിൽ ഒരു വസ്തുവിന്റേയും ഘടകങ്ങളല്ല നമ്മുടെ മനസ്സിൽ പതിയുക. അതിന്റെ ആകെക്കൂടിയുള്ള രൂപം മാത്രമേ നമുക്കു ലഭിക്കുകയുള്ളു. ഒരു ദൃശ്യം കാണുമ്പോൾ അതിന്റെ ഒരു പ്രധാനഭാഗമായിരിക്കും നമ്മെ ഹഠാദാകർഷിക്കുക. മററുള്ളതെല്ലാം അപ്രധാനമായിത്തോന്നുകയും ചെയ്യും. ഇതു് ഓരോ സംഗതിയും പ്രത്യേകം പ്രത്യേകം എടുത്തുകാണിച്ചുകൊണ്ടുള്ള വിശദീകരണാത്മകമായ ഒന്നല്ല. മറിച്ചു് നമ്മുടെ ശ്രദ്ധ ആ ദൃശ്യത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലുമൊരു മേഖലയേയോ ബിന്ദുവേയോ കേന്ദ്രീകരിച്ചതിന്റെ ഫലമായി ഉണ്ടാകുന്ന ഏകതാനതയുള്ള പ്രവൎത്തനോദ്ദീപകമായ മാനസികാവസ്ഥയാണ്. അതായതു് ഇംപ്രഷനിസ്റ്റുകൾ വസ്തുക്കളെ അവയുടെ പ്രത്യേകതയുടെ അടിസ്ഥാനത്തിൽ വേർതിരിക്കാതെ സാമാന്യ വീക്ഷണം നടത്തുന്നു. അതിനു മുൻപുള്ളവർ അനുക്രമമായി വ്യത്യാസപ്പെടുന്ന വസ്തുക്കളുടെ ഘടനയും അവയുടെ ഓരോന്നിന്റേയും പ്രത്യേകതയുമാണ് ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുള്ളതു്. ഈ വിധത്തിലുള്ള വീക്ഷണത്തിനെതിരായിട്ടാണ് ഇംപ്രഷനിസ്റ്റുകൾ പ്രവൎത്തിച്ചതു്. പ്രകൃതിയെ രണ്ടുതരത്തിൽ നോക്കിക്കാണുന്നതിൽ ഒരു വീക്ഷണത്തോടാഭിമുഖ്യമുള്ള കുറേപ്പേരുണ്ടായതിനാൽ അതൊരു പ്രസ്ഥാനമായി വളർന്നു എന്നുമാത്രം.

എന്നാൽ ഇംപ്രഷനിസ്ററുകളുടെ പിന്നീടുള്ള പലതും കണ്ടുപിടുത്തങ്ങൾ തന്നെയായിരുന്നു. ഇവർ വർണ്ണത്തെ വിശ്ലേഷിക്കുകയും വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്തു. ഒരു പ്രധാന വർണ്ണത്തിനു് അതിനെ ഉപചരിച്ചുനിൽക്കുന്ന ഒരു ഉപചാര വർണ്ണം (Complementary Colour) ഉണ്ടായിരിക്കും. ചുവപ്പിന്റെ ഉപചാരവർണ്ണം പച്ചയാണത്രേ. ചുവപ്പു നിറമുള്ള വസ്തുവെ കുറേനേരം നോക്കിയശേഷം വെളുപ്പു നിറമുള്ള ഭിത്തിയിൽ നോക്കുക. നേരത്തേകണ്ട ചുവപ്പുനിറമുള്ള രൂപം പച്ചനിറത്തിൽ ഭിത്തിയിലുള്ളപോലെ തോന്നും. കണ്ണിന്റെ ഈ പ്രത്യേകത കാരണം ഓരോ വൎണ്ണത്തിനും ഓരോ വിപര്യയ വർണ്ണം (opposing Colour) ഉള്ളതായിക്കാണാം. മാത്രമല്ല, ഓരോ നിറവും മറെറാന്നിനോടു് യോജിക്കുകയോ വിയോജിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നുണ്ടു്. അതിനാൽ ഒരു വർണ്ണത്തിന്റെ ശരിയായ പ്രഭാവം അറിയുവാൻ അതിന്റെ ഉപചാര വർണ്ണത്തിന്റെ സാമീപ്യം ആവശ്യമാണ്. പത്തൊമ്പതാം നൂററാണ്ടിൽ പ്രകാശശാസ്ത്രത്തിൽ നടന്ന പരീക്ഷണങ്ങൾ ഈ വിധത്തിലുള്ള ആശയങ്ങൾക്കു് കൂടുതൽ ശക്തി നല്കി. കാഴ്ചയുടെ ശാസ്ത്രത്തെക്കുറിച്ചും ഇംപ്രഷനിസ്റ്റുകൾ പറഞ്ഞു. കണ്ണിലെ റെററിനക്കു് സ്വീകരിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതു് ഖരവസ്തുക്കളുടെ പ്രതലമായ ബാഹ്യപാളികൾ മാത്രമാണ്. കണ്ണിനു് പ്രഥമ ദർശനത്തിൽ ലഭിക്കുന്നതു് വസ്തുക്കളുടെ രേഖാരൂപമല്ല, സ്ഥൂലരൂപമായിരിക്കും. അതുകൊണ്ടാണ് ഇംപ്രഷനിസ്റ്റുകൾ വസ്തുക്കളുടെ രൂപം രേഖകൾകൊണ്ടു് അടയാളപ്പെടുത്താതെ ചായം കൊണ്ടു് പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതു്. അവർക്കു് വർണ്ണത്തിന്റെ ശക്തി നഷ്ടപ്പെടുന്ന ഒന്നും സ്വീകാര്യമല്ല.

പ്രകൃതി ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണമാണ് ഇക്കൂട്ടർ പ്രധാനമായും ചെയ്തിട്ടുള്ളതു്. ഇക്കൂട്ടരുടെ ചിത്രങ്ങൾക്കു് പ്രാദേശികത്വം ഏറുകയും ചെയ്യും. കാരണം ഓരോ രാജ്യത്തേയും സ്ഥലത്തേയും ദൃശ്യങ്ങൾ ഓരോ വിധത്തിലായിരിക്കും. പൎവ്വതങ്ങളും കുന്നുകളും നദികളും ഉള്ള ഒരു പ്രകൃതി ദൃശ്യം കേരളത്തിലും മറെറാരു രാജ്യത്തും ഒരുപോലെയല്ല. ഈ വിധത്തിലുള്ള ദൃശ്യങ്ങളുടെ ചിത്രത്തിൽ ഉപയോഗിക്കേണ്ട നിറങ്ങൾക്കും വ്യത്യാസമുണ്ടാകും. അതേപോലെ ഓരോ ദേശത്തിലും അതിന്റേതായ പ്രത്യേകതകളാൽ ചില പ്രത്യേക നിറങ്ങൾ അധികമായി സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്നതു കാണാം. പച്ച നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്ന നമ്മുടെ പ്രകൃതിയിലെ ഫലത്തിന്റെ നിറം മഞ്ഞയാണ്. അതിനാൽ ഐശ്വര്യത്തിന്റേയും സമൃദ്ധിയുടേയും നിറം മഞ്ഞയും സ്വർണ്ണവർണ്ണവുമായി. വളരെ പുരാതന കാലം മുതൽ തന്നെ നമ്മുടെ ആഘോഷങ്ങളിലും ചടങ്ങുകളിലും ഉപയോഗിക്കുന്ന വസ്തുക്കളുടെ നിറം പ്രധാനമായും മഞ്ഞയോ സ്വർണ്ണ വർണ്ണമോ ആണെന്നു കാണാം. കൊന്നപ്പൂവ്, ചെന്തെങ്ങിന്റെ കുല, തെങ്ങിന്റെ പൂക്കുല, നിറപറ, കണിവെള്ളരി, പിച്ചള, നിലവിളക്കു്, ചന്ദനം, കസവുമുണ്ടു്, വാൽക്കണ്ണാടി, ആനയുടെ നെററിപ്പട്ടം എന്നിങ്ങനെയുള്ള വസ്തുക്കളുടെയെല്ലാം നിറം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. ഇതുപോലെയുള്ള പ്രാദേശികത്വത്തിലെ സാർവ്വത്രികത്വമാണ് ഇംപ്രഷനിസ്ററുകൾ കണ്ടെടുത്തതു്. ഇംപ്രഷനിസ്ററുകളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഓരോ ചിത്രകാരനും സ്വന്തം ചുററുപാടുകളെ വേണം ചിത്രീകരിക്കുവാൻ. അയാൾ പ്രകൃതിയിൽനിന്നുവേണം പ്രചോദനം നേടുവാൻ, അല്ലാതെ തനിക്കു മുൻപുള്ള ചിത്ര

കാരന്മാരിൽ നിന്നല്ല. പ്രകൃതിയാണ് അയാളുടെ അദ്ധ്യാപകൻ. ഇംപ്രഷനിസ്റ്റുകൾ പ്രാദേശിക ചിത്രകാരന്മാർ എന്നതു കൂടാതെ വർത്തമാന കാല ചിത്രകാരന്മാർ കൂടിയാണ്. ഇവർ ചരിത്ര സംഭവങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കാറേയില്ല. മദ്ധ്യകാലത്തിന്റെ സ്വാധീനം ഇവരിൽ അശേഷമില്ല. അവർക്കിഷ്ടം പ്രകൃതിയാണ്, ചരിത്രമല്ല. പ്രകൃതിയോട് തികച്ചും വൈയക്തികമായ ഒരു ബന്ധമാണ് ഇവർക്കുള്ളത്. അംഗീകൃത ആശയങ്ങളും മാലാഖമാരും മനുഷ്യദുഃഖത്തെക്കാണിക്കുന്ന ചങ്ങലയും ഇവരുടെ കൃതികളിലില്ല. വർണ്ണത്തിൽ കുളിച്ചുനിൽക്കുന്ന പ്രകൃതി മാത്രമേയുള്ളു. നമ്മുടെ പ്രകൃതി പച്ചയാണ്. ഇലകളെല്ലാം പച്ചനിറംതന്നെ. എന്നാൽ വൃക്ഷനിബിഡമായ വനങ്ങളുടെ ദൃശ്യം ദൂരെനിന്നു ലഭിക്കുമ്പോൾ അതു് പച്ചയായിട്ടല്ല, മിക്കവാറും നീലയായിട്ടാണ് കാണപ്പെടുന്നതു്. കുന്നുകളുടെ പ്രാദേശികമായ പച്ചനിറം അന്തരീക്ഷത്തിലൂടെ കടന്നു് നമ്മുടെ ദൃഷ്ടിയിൽ പതിക്കുമ്പോൾ അന്തരീക്ഷ നിറവും കൂടിച്ചേർന്നു് നീലയോടടുത്ത നിറമായി നമുക്കു ലഭിക്കുന്നു. അതു കൂടാതെ, ഒരേ ദിവസത്തിലെ തന്നെ ഓരോ സമയത്തും സൂര്യരശ്മിയുടെ നിറം മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയുമാണല്ലോ. പ്രകൃതിയിലുള്ള ഓരോ വസ്തുവിന്റെ നിറവും അതിൽ പതിക്കുന്ന സൂര്യരശ്മിയെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കും എന്നതു് തീർച്ചയാണ്. അതുകൊണ്ടു് പ്രകൃതിദൃശ്യം വരയ്ക്കുന്നയാൾക്കു് അതിന്റെ പ്രാദേശിക നിറം അന്തരീക്ഷനിറം, ഉദ്ദീപന നിറം, ഉപചാര നിറം എന്നിങ്ങനെ പലതും കണക്കിലെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. വെളിച്ചം ഒരേ വസ്തുവിൽ തന്നെ പല സമയത്തു പതിക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന വർണ്ണ വ്യത്യാസത്തിനനുസൃതമായി മാനേ (**Manet**) എന്ന ചിത്രകാരൻ ഒരു വയ്ക്കോൽക്കൂനയുടെ (**Haystack**) ചിത്രം ഇരുപതു വ്യത്യസ്ത വർണ്ണ-വെളിച്ചങ്ങളിൽ വരച്ചുവത്രേ. ഇംപ്രഷനിസ്റ്റുകൾക്കു് വെളിച്ചം ഒരു വർണ്ണം തന്നെയാണ്. ഇവരുടെ ചിത്രങ്ങളിൽ മിക്കവാറും നിഴലും വെളിച്ചവും കൂടിക്കലർന്ന ഒരു അന്തരീക്ഷമുണ്ട്. നിഴലിൽ വെളിച്ചത്തിന്റെ ഉപചാര വർണ്ണം (**Complementary Colour**) അടങ്ങിയിട്ടുള്ളതാണ് അതിനു കാരണമത്രെ. നൂറ്റാണ്ടുകളോളം ചിത്രകാരന്മാർ ചുവപ്പ്, നീല, മഞ്ഞ എന്നീ മൂന്നെണ്ണത്തെ മാത്രമേ അടിസ്ഥാന നിറം അല്ലെങ്കിൽ പ്രാഥമിക നിറമായി കണക്കാക്കിയിട്ടുള്ളു. എന്നാൽ വെളിച്ചത്തിന്റെ അടിസ്ഥാന ഘടകങ്ങൾ ഇവ മാത്രമല്ല. ശാസ്ത്രം വെളിച്ചത്തെ ഏഴുനിറങ്ങളുടെ സമ്മിളിത രൂപമായി കാണിച്ചുതന്നു. അതേപോലെ വെളിച്ചത്തിന്റെ നിറവും ചായത്തിന്റെ നിറവും തമ്മിലുമുണ്ട് വ്യത്യാസം. വെളിച്ചത്തിന്റെ പ്രാഥമിക നിറമല്ല ചായത്തിന്റെ പ്രാഥമിക നിറം. അതിനാൽ സൂര്യപ്രകാശത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ അതിലെ ഘടക വർണ്ണങ്ങളുടെ പങ്ക് ഗണിക്കാതെ തരമില്ലാത്ത ഒരു ഘട്ടത്തിലായി ഇംപ്രഷനിസ്റ്റുകൾ. അതേപോലെ പരിപൂർണ്ണ കറുപ്പു നിറവും ഇവർക്കില്ല. വെളിച്ചത്തിന്റേയും നിഴലിന്റേയും സമ്മേളനത്തിലൂടെ ഇതു ലഭിക്കുന്നു. നിഴൽ എന്നതു് ഇംപ്രഷനിസ്റ്റുകൾക്കു് വെളിച്ചം ഇല്ലാത്ത ഒരവസ്ഥയല്ല, പ്രത്യേക സ്വഭാവമുള്ള വെളിച്ചമാണ്.

ചുരുക്കത്തിൽ ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ് ചിത്രകാരന്മാർക്കു് നാലുകാര്യങ്ങളാണ് പ്രധാനമായിട്ടുള്ളതു്. ഒന്നു്, വസ്തുവിനെ ഘടകങ്ങളായിക്കാണുക എന്ന മാർഗ്ഗം വിട്ടു്, ഒന്നിച്ചു് ഏകകാലത്തിൽ കാണുക എന്നരീതി. രണ്ടു്, വർണ്ണത്തിൽ വെളുപ്പും കറുപ്പും എന്നതുവിട്ടു് വെളിച്ചവും നിഴലും എന്നതും പ്രകാശത്തിൽ അടങ്ങിയിട്ടുള്ള സപ്തവർണ്ണങ്ങൾ എന്നതും ഉൾക്കൊണ്ട സമ്പ്രദായം. മൂന്നു്, ചരിത്രത്തേയും ഭൂതകാലത്തെയും കൈവിട്ടു് പ്രാദേശികത്വത്തേയും വർത്തമാന കാലത്തേയും സ്വീകരിക്കണം എന്ന ആശയം. നാല്, പ്രകൃതിയുടെ നിഗൂഢതയേയും അതിനോടുള്ള കാല്പനികാഭിഷേകത്തേയും തള്ളിക്കളഞ്ഞു് അതിന്റെ വർണ്ണപ്പൊലിമയിൽ മാത്രം ശ്രദ്ധിക്കണം എന്ന അഭിപ്രായം.

ചിത്രകലയിലേതുപോലെ ശില്പകലയിലും ഈ രീതിയുടെ സ്വാധീനമുണ്ടായി. പ്രത്യേക രൂപങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിലല്ല, അതു് കലാത്മകമായി രൂപവല്ക്കരിക്കുന്നതിലാണ് കാര്യം. ഇതു് ശില്പകലയിൽ പലപ്പോഴും കുറെ ദ്വാരങ്ങളും മുഴകളും ആയിത്തോന്നിയേക്കാം. ഒരു വസ്തുവിന്റെ യഥാർത്ഥ ചിത്രീകരണം അതിന്റെ ബാഹ്യാവയവങ്ങളുടെ ശരിപ്പകർപ്പല്ല. മനുഷ്യചക്ഷുസ്സിൽ ആവസ്തു എങ്ങനെ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നു, വെളിച്ചം അതിന്മേൽ എന്തെല്ലാം ഒരുക്കുന്നു എന്നു കൂടി അറിയണം. കാരണം നമ്മുടെ കണ്ണിൽ ഒരു വസ്തുവിന്റെ രൂപം പതിയുമ്പോൾ അതിന്മേൽ വീഴുന്ന വെളിച്ചത്തിന്റേയും അന്തരീക്ഷം അതിന്മേൽ ചേർക്കുന്ന വിവിധ മാററങ്ങളുടേയും ശക്തി നാം കാണുന്നുണ്ടു്. ആ ഇഫക്ടാണ് ചിത്രീകരിക്കേണ്ടതും. പത്തൊമ്പതാം നൂററാണ്ടിലെ പല ശില്പികളും പുരാണ കഥാപാത്രങ്ങളെ ചിത്രീകരി

ക്കുന്നതിൽത്തന്നെ പഴയരീതി മാററി മറെറാരു രീതി കൊണ്ടുവന്നു. ഇംപ്രഷനിസ്ററു ശില്പികൾ തങ്ങളുടെ ശില്പങ്ങൾക്കു് ലൗകികതയുടേയും ശരീരത്തിൻെറതന്നെയും സൗന്ദര്യമാണു് നൽകിയതു്. കാരണം ഭൗതികമായ ബാഹ്യാവയവത്തിൻെറ കലാപ്രസരണ സാദ്ധ്യതകളിലാണു് ഇക്കൂട്ടർക്കു് ശ്രദ്ധയുണ്ടായതു്. ഇവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഒരു വിഷയം മനസ്സിൽ തറഞ്ഞു് അതിൻെറ മായാത്തമുദ്ര മനസ്സിൽനിന്നു് ബഹിർഗ്ഗമിച്ചാലേ ആ വസ്തുവിനു് മനസ്സുമായി വസ്തുനിഷ്ഠമായ അകൽച്ച സാദ്ധ്യമാകൂ. വസ്തുവെ നേരിട്ടല്ല, വസ്തു മനസ്സിലേൽപ്പിച്ച മുദ്രയാണു് കാണേണ്ടതു്. വസ്തുവിൽ നിന്നകന്നതും വസ്തുവിൻെറ പ്രതിഛായ അല്ലാത്തതും വസ്തു മനസ്സിലേല്പിക്കുന്നതുമായ മുദ്രയാണു് പ്രധാനം. ഒരു വസ്തു അതിൻെറ യഥാതഥമായ രൂപം നമ്മുടെ മനസ്സിൽ പതിപ്പിക്കാം. അതു് അതിൻെറ രൂപം മാത്രമേയാകൂ. എന്നാൽ വസ്തുവിൻെറ പ്രഭാവം മനസ്സിൽ തോന്നുന്നതാണു്. അതു് മനസ്സിൽ പതിപ്പിക്കുന്ന മുദ്ര (impression) വസ്തുവിൻെറ രൂപമല്ല അതു പതിപ്പിക്കുന്ന മുദ്ര. രൂപത്തിൽ നിന്നകന്ന, രൂപത്തിൻെറ പ്രത്യേക കഴിവാണിതു്. മുദ്രഎന്നതു് വസ്തുവിൻെറ വസ്തുനിഷ്ഠമായ രൂപത്തിൽ നിന്നകന്നതാകുന്നു. ഈ അകൽച്ചയാണു് ഇംപ്രഷനിസ്ററുകൾക്കാവശ്യം. ഒരു മോഡലിനെ നോക്കി പ്രതിമ നിർമ്മിക്കുമ്പോഴും ഛായാപടം (Portrait) വരയ്ക്കുമ്പോഴും വസ്തുനിഷ്ഠമായ അകൽച്ചയാണു് പ്രധാനം. അതാണു് ഇംപ്രഷനിസ്ററുകളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം റിയലിസവും കലയും. ഭൗതികമായ ബാഹ്യരൂപത്തെത്തന്നെയാണു്, അല്ലാതെ അതിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന അലൗകികതയേയോ ദിവ്യത്വത്തേയോ അല്ല ഇക്കൂട്ടർ ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളതു്. അതിനാൽ ഇംപ്രഷനിസ്ററു ചിത്രങ്ങളിലും ശില്പങ്ങളിലും സ്ഥലം(space) എന്ന ഘടകമാണു് കാലം (time) എന്ന ഘടകത്തേക്കാൾ പ്രധാനം. പലപ്പോഴും ശിൽപ്പത്തിൻെറ വ്യാപ്തി (volume) ത്തേക്കാളും പ്രധാനമാകും അതുല്പാദിപ്പിക്കുന്ന നിഴൽ. ഇംപ്രഷനിസ്ററു ശില്പങ്ങൾ ത്രിമാനമായ ശില്പകലയേക്കാൾ ദ്വിമാനമായ ചിത്രകലയോടാണു് സാമ്യം കാണിക്കുന്നതു്.

പത്തൊമ്പതാം നൂററാണ്ടിൽ ഇംപ്രഷനിസം എന്ന പ്രസ്ഥാനം എല്ലാ കലകളിലും വ്യാപിച്ചു. പ്രകൃതി കലകൾക്കുവേണ്ടി മോഡലുകൾ നല്കുന്നു എന്നതാണു് റിയലിസ്ററുകളുടെ വിശ്വാസം. എന്നാൽ പത്തൊമ്പതാം നൂററാണ്ടിൽ ഇതിനു വിപരീതമായ ചിന്തയാണു് കലാ—സാഹിത്യരംഗങ്ങളിൽ ഉയർന്നതു്. സൗന്ദര്യദാഹം ജനങ്ങളിൽ പൊതുവായ ഒരു സ്വഭാവം തന്നെയായി. അതായതു് കലയാണു് അല്ലെങ്കിൽ, സാഹിത്യമാണു് പ്രകൃതിയെ എങ്ങനെ കാണണമെന്നു് തങ്ങളെ പഠിപ്പിക്കുന്നതു് എന്നചിന്ത ജനങ്ങളിലുണ്ടായി. കലയുടേയും സാഹിത്യത്തിൻേറയും അംശമില്ലാത്ത യാതൊന്നും കാണുവാൻ ഇക്കൂട്ടർ തയ്യാറില്ല. രണ്ടുകാര്യങ്ങളാണു് ഇക്കൂട്ടർക്കു പറയുവാനുള്ളതു്. ഒന്നു്, പ്രകൃതിഎന്നതു് കലകൾക്കു തുല്യമല്ല; കലകളേക്കാൾ താഴേക്കിടയിലുള്ള ഒന്നാണു്, രണ്ടു്, കലകൾക്കു് പ്രകൃതിയെ പുനർസൃഷ്ടിക്കുവാനും പരിഷ്ക്കരിക്കുവാനും ഉള്ള കഴിവുണ്ടു്. ഈ രണ്ടാശയങ്ങളാണു് അക്കാലത്തെ കലാസാഹിത്യ സൃഷ്ടികളിൽ വലിയ സ്വാധീനം ചെലുത്തിയിട്ടുള്ളതു്. പ്രകൃതി പൂർണ്ണവും സുസ്ഥിരവുമാണെങ്കിൽ മനുഷ്യർ ശില്പകല തുടങ്ങിയ പ്രവൃത്തികളിൽ ഏർപ്പെടുകയേ ഇല്ലായിരുന്നു. എല്ലാം നമ്മുടെ ഉപയോഗത്തിനും ആത്മസംതൃപ്തിക്കും വേണ്ടി സൃഷ്ടിക്കുന്ന അവസരത്തിൽ സ്രഷ്ടാവാണു് പ്രധാനം. പ്രകൃതിയിൽ മനുഷ്യൻ അമൂർത്തവും വ്യക്തിത്വമില്ലാത്തതുമായ ഒരു ജീവിയാണു്. പ്രകൃതിക്കു് മനുഷ്യനും നാൽക്കാലിമൃഗവും തമ്മിൽ വ്യത്യാസം കാണേണ്ട കാര്യമില്ല. പ്രകൃതിക്കു് ഇവ രണ്ടും സൃഷ്ടികൾ മാത്രമാണു്. വ്യത്യാസവും വിവേചനവും ഇക്കാര്യത്തിലുണ്ടാകുന്നതു് മനുഷ്യ മനസ്സിൻെറ പ്രവൃത്തികൊണ്ടു മാത്രമാണു്.

പഴയകാലത്തെ ചരിത്രകാരന്മാർ നൽകിയ 'വസ്തുത'കളാണു് പഴയകഥകളും പുരാണങ്ങളും. ആശയങ്ങളും വസ്തുതകളും കാവ്യാത്മകമായി അവർ തന്നു. എന്നാൽ റിയലിസ്റ്റുകൾ എന്നറിയപ്പെടുന്നവർ കഥയെന്നും കവിതയെന്നും ഉള്ള പേരിൽ വരണ്ട വസ്തുതകളും കാര്യങ്ങളും പറയുവാൻ തുടങ്ങി. ഒരു നോവൽ എഴുതണമെങ്കിൽ എൻസൈക്ലോപ്പീഡിയ നോക്കണമെന്ന രീതിയിൽ 'യഥാർത്ഥ വസ്തുതകൾ' അടങ്ങുന്നതായി അന്നത്തെ സാഹിത്യം. നേരിട്ടു പ്രകൃതിയെ സമീപിക്കാതെ ജീവിതത്തിൻെറ ചില ഭാഗത്തെ—പ്രത്യേകിച്ചും പുറം ഭാഗത്തെ മാത്രം—വീക്ഷിച്ചതിൻെറ ഫലമായി അവരുടെ കഥകളിലെ മനുഷ്യർ ടൈപ്പുകളായി മാറി. ഗൃഹാന്തരീക്ഷങ്ങളിലും നേരിട്ടറിയാവുന്ന മററു കാര്യങ്ങളിലും മാത്രമേ അവർ ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നുള്ളു. അതിനാൽ ഉപയോഗപ്രദമായ വസ്തു വിവരങ്ങൾ (Information) ശേഖരിക്കുക എന്നതു് അവ

രുടെ പ്രധാന ജോലിയായി. സ്വന്തം ഭാവനയും കാവ്യരചന നടത്തുമ്പോഴുള്ള മനസ്സിന്റെ ധ്യാനത്തിൽ ഉണരുന്ന വികാരവും ഉത്തേജനവും ഇവയ്ക്ക് ആവശ്യമില്ലാതെയായി. വസ്തുതകളുടെ കൃത്യതയിൽ ശ്രദ്ധിച്ച ഇക്കൂട്ടർക്ക് കാവ്യഭാവന അമിത പ്രാധാന്യമുള്ള ഒന്നല്ല. എന്നു മാത്രമല്ല കഥയിലെ കാര്യങ്ങൾ ജീവിതത്തിന്റെ യഥാതഥമായ ചിത്രീകരണമാകണം എന്ന വാശിയാൽ അന്നത്തെ പല സാഹിത്യകാരന്മാരുടേയും രചനകൾ കലാംശം നഷ്ടപ്പെട്ട ചില സംഭവ വിവരണങ്ങൾ മാത്രമായി മാറി.

റിയലിസ്റ്റു-നാച്വറലിസ്റ്റു സാഹിത്യകാരന്മാരുടെ യഥാതഥ ചിത്രീകരണത്തിൽ നിന്നും സാഹിത്യത്തെ രക്ഷപ്പെടുത്തിയില്ലെങ്കിൽ വന്ധ്യത ബാധിച്ച കൃതികൾകൊണ്ട് സാഹിത്യരംഗം നിർജ്ജീവമായിപ്പോകുമെന്ന് ഇക്കൂട്ടർക്കെതിരെ വലിയ പ്രചരണം ചില നിരൂപകന്മാർ അഴിച്ചുവിട്ടു. പ്രസിദ്ധനായ എമിലി സോളയുടെ കൃതികളിൽപ്പോലും ഓസ്ക്കാർ വൈൽഡിനേപ്പോലുള്ളവർ 'വസ്തുതകളുടെ തനിപ്പകർപ്പ്' എന്ന 'ദൂഷ്യം' ആരോപിച്ചു. പലപ്പോഴും സമൂഹത്തിന്റെ താഴേക്കിടയിലുള്ളവരുടെ ബാഹ്യജീവിതം മാത്രം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ ഒതുങ്ങിനിന്ന റിയലിസ്റ്റ് സാഹിത്യകാരന്മാർക്ക് ഇതു സംഭവിക്കുകയും ചെയ്തു. വെറും വസ്തുതാ കഥനക്കാരാകാതെ പ്രകൃതിയിലേക്കു മടങ്ങുകയാണാവശ്യം എന്നതായി അന്നത്തെ മുദ്രാവാക്യം. പ്രകൃതിക്ക് അതിന്റേതായ നിശ്ചയവും ഇംഗിതവും ഉണ്ടാകാം. എന്നാൽ ഇതൊന്നും പ്രകൃതി സ്വയം നിർവ്വഹിക്കുന്നില്ല. ഇതു നിർവ്വഹിക്കുന്നത് മനുഷ്യനാണ്. വേഡ്സ്വർത്ത് ലേക്ക് ഡിസ്ട്രിക്ക്ടിൽനിന്നും ആവേശം ഉൾക്കൊണ്ടു. എന്നാൽ അദ്ദേഹം ആ ഭൂപ്രകൃതിയുടെ കവിയല്ല. ഭൂമിശാസ്ത്രത്തോട് അടുത്തപ്പോഴല്ല, കാവ്യാന്തരീക്ഷത്തിലെത്തിയപ്പോഴാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതക്ക് സൗന്ദര്യം ലഭിച്ചതു്. പ്രകൃതി കവിയെ സൃഷ്ടിച്ചു എന്നതിനേക്കാൾ ഇവിടെ കവി സൃഷ്ടിച്ച പ്രകൃതിയാണ് പ്രസക്തമാകുന്നതു്. കവിയുടെ മനസ്സിലാണ് പ്രകൃതി ഉണരുന്നതു്. ഒരു വസ്തുവെ നോക്കുന്നതും കാണുന്നതും തമ്മിൽ വ്യത്യാസമുണ്ട്. ഒരു വസ്തുവെ നോക്കുന്ന എല്ലാവർക്കും അതു കാണാൻ കഴിയും. എന്നാൽ കണ്ണുണ്ടായാൽപ്പോര കാണണം എന്ന ചൊല്ലുപോലെ, ഒരു വസ്തുവെ എങ്ങനെ നോക്കണം എന്നുകൂടി അറിയേണ്ടതുണ്ട്. ഈ അറിവാണ് കലാമർമ്മജ്ഞത. ഇന്ന് തടാകങ്ങളേയും പുഷ്പങ്ങളെയും 'നോക്കി' നിന്നാസ്വദിക്കുന്നതിനു കാരണം അവയെ എങ്ങനെ നോക്കിക്കാണണമെന്ന് കലാകാരന്മാരും കവികളും നമ്മെ പഠിപ്പിച്ചതാണ്. പ്രകൃതിയുടെ അത്ഭുതകരമായ ഈ കോമളിമ വിവിധ കലാകാരന്മാർ നമ്മെ കാണിച്ചു തന്നില്ല എങ്കിൽ പ്രകൃതി ഇന്ന് ഇത്ര ആസ്വാദ്യമായിത്തോന്നുക പ്രയാസമാണ്! ഈ പ്രകൃതി പണ്ടും ഉണ്ട്. പിന്നെ എന്തുകൊണ്ട് ഇതു് ഈ വിധത്തിൽ ആസ്വദിക്കപ്പെട്ടില്ല. ഇതിനുത്തരം പ്രകൃതിയെ ഈ വിധത്തിൽ നാം നോക്കിക്കണ്ടില്ല എന്നതാണ്. വീക്ഷണത്തിലെ വ്യത്യാസമാണ് അപ്പോൾ ഈ വിധത്തിലുള്ള പ്രകൃതിയെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതു്.

ഇനി, ഒരു കൃതി വായിക്കുമ്പോഴുണ്ടാകുന്നതെന്താണ്? കൃതി നമ്മിൽ ചില മുദ്രകൾ പതിപ്പിക്കുന്നു. ആ മുദ്രകളാണ് നമ്മെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആ കൃതി. ഒരു കൃതിയുടെ നിരൂപണം എന്നതു് ആ കൃതി ആസ്വാദകനിൽ എന്തെന്തു ചലനങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കി എന്നതാണ്. ഇംപ്രഷനിസ്റ്റ് നിരൂപണത്തിന്റെ പ്രധാനസ്വഭാവങ്ങൾ ഇവയെല്ലാമാണ്. ഒന്ന്, നിരൂപകന് ഏററവും പ്രധാനം അയാളുടെ സെൻസിബിലിററിയാണ് അയാൾക്ക് സൗന്ദര്യശാസ്ത്രത്തിൽ വലിയ പാണ്ഡിത്യം വേണമെന്നില്ല. കലാത്മകമായ വസ്തുക്കളും കാര്യങ്ങളും ഒരു ചലനമുണ്ടാക്കത്തക്ക പ്രകൃതമാകണം അയാളുടേതു്. രണ്ട്, ഒരു കലാകാരനു മാത്രമേ ഒരു നിരൂപകനാകാനും കഴിയൂ. വസ്തുക്കളുടെ പ്രത്യേകതകളും സൗന്ദര്യവും ഏററവും കൂടുതൽ ചലനം സൃഷ്ടിക്കുന്നതു് കലാകാരനിലാണ്. ഇങ്ങനെയുള്ള മാനസിക നിലയില്ലാത്ത യാതൊരാൾക്കും—അതായതു് കലാകാരനല്ലാത്ത ഒരാൾക്കും—നിരൂപകനാകുവാൻ കഴിയില്ല. മൂന്ന്, മേല്പറഞ്ഞ വിധത്തിലുള്ള നിരൂപകനാണെങ്കിൽ അയാളാണ് ശരിയായ കലാസ്വാദകനും കലാകാരനും. നിരൂപണം എന്നതു് അപ്പോൾ കലയായി മാറുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു കൃതിയുടെ സവിശേഷതയാണ് കാണേണ്ടതു് എന്ന് ഇംപ്രഷനിസ്റ്റു ചിത്രകാരന്മാരേപ്പോലെ സാഹിത്യകാരന്മാരും വാദിച്ചു. അതേപോലെ സംഭവങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതകൾ ഒരുക്കുന്ന മൊത്തമായ അന്തരീക്ഷമാണ് പ്രധാനം. ഒരു വസ്തു എന്താണ് എന്നതിനേക്കാൾ എങ്ങനെയെല്ലാം കാണപ്പെടുന്നു എന്നാണറിയേണ്ടതു്. ഒരു കാര്യത്തിനു തന്നെ പല ഘടകങ്ങളും മുഖങ്ങളുമുണ്ട്. ഓരോ ഘടകവും മനസ്സിൽ ഓരോ മുദ്ര **(Impression)** പതിപ്പിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള മുദ്രകളുടെ ആകെ

ത്തുകയാണ് ഈ കാര്യം. കവിയുടെ മനസ്സിൽ ഒരു കാര്യം പല തരത്തിലുള്ള മുദ്രകൾ പതിപ്പിച്ചു എന്നു കരുതാം. കവി, ആ മുദ്രകൾ എല്ലാം കൂടി അവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ആ കാര്യം കവിയുടെ മനസ്സിനെ എങ്ങനെ ബാധിച്ചു എന്നാണ് നാം അറിയുന്നതു്. കവിയുടെ മനസ്സിൽ ഏല്പിച്ച മുദ്രകളാണ് കവിത. കവിയുടെ മനസ്സിൽ ആ കാര്യം സൃഷ്ടിച്ച ഓരോ മുദ്രയും ഓരോ ചിത്രങ്ങളായിരിക്കും. ആ ചിത്രമാണ് കവിത.

ഇംപ്രഷനിസ്റ്റുകളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം വീക്ഷണവശം (കാഴ്ചപ്പാട്) എന്നതും വളരെ പ്രധാനമാണ്. റിയലിസ്റ്റുകളേക്കാളും നാചുറലിസ്റ്റുകളേക്കാളും യാഥാർത്ഥ്യത്തോടും സത്യത്തോടും അടുത്തു നിൽക്കുന്നവരാണ് ഇംപ്രഷനിസ്റ്റുകൾ എന്ന് അവർ അവകാശപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. കാരണം സാഹിത്യവും കലയും തികച്ചും ആത്മാർത്ഥവും വൈയക്തികവുമായ ജീവിതത്തിന്റെ മുദ്രണമാണ്. സാഹിത്യകാരന്റെ വൈയക്തികജീവിതത്തിന്റെ അംശമാണ് അയാളുടെ കൃതി എന്നതിനർത്ഥം അയാളുടെ ഭാവനയുടേയും അനുഭൂതിയുടേയും പകർപ്പാണതു് എന്നത്രേ. ഇതു് ഇതിനുമുൻപു പറഞ്ഞുവെച്ചിട്ടുള്ള തത്വചിന്തകളുടേയും ആശയങ്ങളുടേയും സഹായമൊന്നും കൂടാതെ, ജീവിതം സാഹിത്യകാരന്റെ മനസ്സിൽ നേരിട്ട് എന്തെല്ലാം മുദ്രപതിപ്പിക്കുന്നുവോ ആ മുദ്രകളുടെ സമാഹാരമാണ്. അപ്പോൾ ഓരോ നോവലും കഥയും കവിതയും എല്ലാം പൂർണ്ണരൂപം ആവുകയുംചെയ്യും. നോവലിസ്റ്റും കഥാകൃത്തും സ്വയം പ്രത്യക്ഷപ്പെടാതെ വികാരവിക്ഷുബ്ധവും സൂക്ഷ്മവേദിയുമായ തന്റെ ബോധത്തെ അനുസ്യൂതമായി ഒഴുകുവാൻ സമ്മതിക്കുന്നു. എന്നാൽ കഥാകഥനവും (Narration) ഇക്കൂട്ടർ ചെയ്യുന്നുണ്ട്. പ്രധാനമായും മുദ്രകളുടെ പ്രവാഹമാണ് ഇത്തരം കൃതികളിൽക്കാണുക. ഒരു കഥാപാത്രത്തെ മറ്റുള്ളവർ കാണുന്നതെങ്ങനെയെന്നും ഓരോ സന്ദർഭത്തിൽ ഓരോരുത്തർക്ക് അയാൾ എങ്ങനെ കാണപ്പെടുന്നു എന്നും അറിഞ്ഞു്, അയാളെക്കുറിച്ച് ഓരോരുത്തരുടേയും ധാരണകൾ കൂട്ടിയോജിപ്പിച്ച് ഇതുചെയ്യുന്നു. ചിത്രകലയിൽ വസ്തുക്കളുടെ മേൽ വീഴുന്ന പ്രകാശത്തിനു തുല്യമാണിതു്. ചിത്രകല എന്ന മാദ്ധ്യമത്തിലെ പ്രകാശം സാഹിത്യം എന്ന മാദ്ധ്യമത്തിൽ വീക്ഷണകോൺ (കാഴ്ചപ്പാട്) എന്നായി മാറുന്നു. പല കോണുകളിൽ നിന്നെടുത്ത ചിത്രങ്ങളെല്ലാം കൂട്ടിയോജിപ്പിച്ച് ഒരു മിശ്രിതചിത്രം ഉണ്ടാക്കുന്നതുപോലെയാണിതു്. സാഹിത്യത്തിൽ ഇങ്ങനെയുള്ള ചിത്രങ്ങളുടെ കാലപ്പൊരുത്തം ഒരു പ്രധാന ഘടകമാണ്. ഒരാളെക്കുറിച്ച് മറ്റുള്ളവർ അറിയുന്നതെങ്ങനെയെന്നുശ്രദ്ധിക്കാം. ആദ്യത്തെ കാഴ്ചയിൽ അയാളെക്കുറിച്ച് ഒരു ധാരണ മനസ്സിലുണ്ടാകുന്നു. കുറേക്കഴിഞ്ഞു് അയാളേക്കുറിച്ച് വേറെ കുറച്ചു കാര്യങ്ങൾ കൂടി അറിയുന്നു. ഇങ്ങനെ ഓരോ തവണയും ഇയാളേക്കുറിച്ച് കൂടുതൽ കൂടുതൽ അറിയുന്നു. ഇതു് നോവലിൽ അതേപോലെ വിസ്തരിക്കുകയല്ല, വായനക്കാരെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുകയാണ്ചെയ്യുന്നതു്. ആദ്യം അയാളെ കാണുമ്പോഴുള്ള ഇംപ്രഷനാണ് നമുക്ക് അയാളെക്കുറിച്ചുള്ള ആദ്യത്തെ അറിവ്. പിന്നെ, അയാളുടെ കഴിഞ്ഞ കാലത്തിലേക്കും മറ്റും തിരിഞ്ഞു നോക്കുകപോലും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ വർത്തമാനകാലത്തിൽ നിന്നും ഭൂതകാലത്തിലേക്കും ഭാവിയിലേക്കുമെല്ലാം മാറിമാറി നോക്കുകയാണ് മനുഷ്യർ സാധാരണയായി ചെയ്യുന്നതു്. ഇതു് അങ്ങനെതന്നെ ഒരു ടെക്ക്നിക്കായി എഴുത്തുകാർ ഉപയോഗിക്കുന്നു. അപ്പോൾ സാധിക്കുന്നതു് എഴുത്തുകാരൻ എന്ന നിലക്ക് അയാൾക്കുതോന്നേണ്ട കാലപ്പൊരുത്തമെന്ന ഔപചാരികത്വ (Formality) ത്തിന്റെ പാരതന്ത്ര്യത്തിൽ നിന്നുള്ള മോചനമാണ്. അപ്പോൾ കഥാകഥനം ഇല്ലാതെയായി കാലപ്പൊരുത്തമില്ലാത്ത കുറെ ചിത്രങ്ങളുടെ സമാഹാരമുണ്ടാകുന്നു. ഇംപ്രഷനിസ്റ്റു ചിത്രം പോലെ ഇതും വർത്തമാനകാല പ്രതീതിമാത്രം തരുന്നു.

അതേപോലെ ഇംപ്രഷനിസ്റ്റു നോവലിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് മറ്റുനോവലുകളിലേതുപോലെ പ്രത്യേകവും വിചിത്രവുമായ സ്വഭാവം സാധാരണ കാണാറില്ല. ഇംപ്രഷനിസ്റ്റു ചിത്രകാരൻ വസ്തുവിന്റെ രൂപരേഖവിട്ട് കണ്ണിൽ അതിന്റെ അന്തരീക്ഷം അപ്പാടെ പതിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലുള്ള അതിന്റെ സാന്ദ്രതയിലാണ് ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടുള്ളതു്. രേഖയല്ല വർണ്ണമാണ് അവർക്കു പ്രധാനം. അതുപോലെ സാഹിത്യത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഒരു ധാരണ വായനക്കാർക്കു കൊടുക്കുവാൻ കൃത്യമായ വ്യക്തിത്വ ആരോപണമല്ല. അവരുടെ വ്യക്തിത്വം സൃഷ്ടിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷമാണ് സാഹിത്യകാരന്മാരുപയോഗിക്കുന്നതു്. വ്യക്തികളുടേയും സംഭവങ്ങളുടേയും നാടകീയാഖ്യാനം നടത്താതെയാണ് ഇതു സാധിക്കുന്നതു്. അതിനാൽ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ദൃഢമായ വ്യക്തിത്വപ്രസരമല്ല, ചിത്രകലയിലെ നിഴലും വെളിച്ചവും പോലെ ഇടവിട്ടുമിന്നിയും മങ്ങിയും പ്രകാശിക്കുന്ന 'യഥാർത്ഥ' സ്വഭാവമാണ് ഈ

വിധം നോവലുകളിൽ കാണുവാൻ കഴിയുന്നതു്. നിഴലും വെളിച്ചവും പ്രധാന ഘടകമായിട്ടുള്ള പ്രകൃതി ദൃശ്യ ചിത്രങ്ങളിൽ (Landscape painting) നിന്നു് വൈകാരികോന്മത്തതയും ഉത്തേജനവുമാണു് ലഭിക്കുന്നതു്. ഈ വിധത്തിലുള്ള സാഹിത്യ കൃതികളിൽ നിന്നു ലഭിക്കുന്നതും ഇതു തന്നെയാണു്. കൃത്യമായ കാര്യങ്ങളേയും കാലപ്പൊരുത്തത്തേയും അടിസ്ഥാനമാക്കി ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തികളിൽ മാത്രമേ വികാരവും അതിന്റെ ഹേതുവും തുടർന്നുള്ള അതിന്റെ പ്രവൃത്തിയും തമ്മിൽ യുക്തിപരമായ ബന്ധമുണ്ടാവുകയുള്ളു. അതില്ലാതെയാകുമ്പോൾ സംഭവങ്ങളുടെ നാടകീയ മുഹൂർത്തത്തിലല്ല കഥ നിലകൊള്ളുന്നതു്. തത്വചിന്തയിലുമല്ല. മറിച്ചു്, ചിത്രകലയിലേപ്പോലെ കാവ്യാത്മകമായ അന്തരീക്ഷത്തിലും മാന്ത്രികവും വിസ്മയാവഹവുമായ ഭാവനയിലും മാത്രമാണു്. പഴയ പാട്ടുകളിലും മററും കഥ പറയുമ്പോൾ ഒരു സന്ദർഭത്തിൽ നിന്നു് യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലാത്ത മററൊരു സന്ദർഭത്തിലേക്കു് പെട്ടെന്നു മാറുന്നപോലെ ഇവിടേയും സംഭവിക്കുന്നു. അങ്ങനെ ലഭിക്കുവാനായി ഓരോ ദൃശ്യങ്ങളും സന്ദർഭങ്ങളും സ്ഥലവും കാലവും ഗണിക്കാതെ നിരത്തി നിരത്തി വെക്കുന്നു. എന്നാൽ സാഹിത്യത്തിൽ ഇതു് ചിത്രകലയിലേതുപോലെയല്ല. ചിത്രകലയിൽ 'സ്ഥലം' എന്നതിൽ ചെയ്യുന്നതു് സാഹിത്യത്തിൽ 'കാലം' എന്നതിലേ ചെയ്യുവാൻ പററൂ. ക്രമാത്മകമായ സംഭവപരമ്പരയെ ഇടക്കിടക്കു മുറിച്ചാണു് സാഹിത്യത്തിൽ ഇതു സാധിക്കുന്നതു്. വർത്തമാനകാലത്തിൽ നിന്നും ഭൂത–ഭാവി കാലങ്ങളിലേക്കു് പെട്ടെന്നു പെട്ടെന്നു മാറിയും വിവിധകാലങ്ങളിലുണ്ടാകുന്ന സംഭവങ്ങളെ കാലപ്പൊരുത്തമില്ലാതെ തന്നെ കൂട്ടിയോജിപ്പിച്ചും ഇതു നേടിയെടുക്കുന്നു. കഥ പറയുന്ന സമയത്തു് സന്ദർഭങ്ങൾക്കും പ്രായേണ സമൂർത്തമായ ബിംബങ്ങൾക്കുമാണു് അധികം സ്ഥാനമുള്ളതു്. കഥ പറയുമ്പോഴാണല്ലോ കാലപ്പൊരുത്തം മുതലായവ കൂടുതൽ പ്രസക്തമായി വരിക. അതിനാൽത്തന്നെയാണു് കഥാകഥന രീതിയിൽ നിന്നും ഇക്കൂട്ടർ ഒഴിഞ്ഞു നിൽക്കുന്നതു്. കാവ്യശാഖയിൽ ഗീതകങ്ങളിലാണു് കാലപ്പൊരുത്തമെന്നതു് വളരെ അപ്രധാനമായിക്കാണുന്നതു്. അതിനാൽ കാവ്യരീതിയോടടുക്കുന്ന ഒരു ശൈലി നമുക്കു് നോവലുകളിലും കാണാം.

അതേപോലെ ഒരാശയത്തിൽ നിന്നു് അതുമായി ബന്ധമുള്ള വേറെ ആശയങ്ങളിലേക്കു മാറി മാറി പോകുമ്പോൾ ആശയങ്ങളെ ഒരിടത്തും എത്തിക്കാത്ത വിധത്തിൽ കൂട്ടിക്കുഴച്ചു് പൂർവ്വാപരബന്ധം നശിപ്പിക്കുന്നു. പക്ഷെ ഈ പൂർവ്വാപരബന്ധം ബാഹ്യേന്ദ്രിയങ്ങളിൽ അവസാനിക്കുമ്പോൾ അതുമായി ബന്ധമുള്ള കാര്യങ്ങളും ആശയങ്ങളും ഓർമ്മയിലും ഭാവനയിലും തുടർന്നു പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ടേയിരിക്കും. ആശയങ്ങൾപോലെതന്നെ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെ മററു കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവംകൊണ്ടു് ഇടക്കിടക്കു ഖണ്ഡിച്ചു് പൂർവ്വാപരബന്ധം നശിപ്പിക്കുകയും കഥാപാത്രത്തിന്റെ വ്യക്തിത്വം അപ്രധാനമാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അയാളെക്കുറിച്ചു് കുറെധാരണകൾ (Impressions) മാത്രമായിരിക്കും അപ്പോൾ വായനക്കാർക്കു ലഭിക്കുന്നതു്. അതിനു വേണ്ടി സിനിമയിലെപ്പോലെ എല്ലാവശത്തു നിന്നും പൂർണ്ണചിത്രം ലഭിക്കത്തക്കവിധത്തിലുള്ളതും (long-range view of action) വിശദാംശങ്ങൾക്കു പ്രാധാന്യം കൊടുത്തുകൊണ്ടുള്ളതും (Close-up) ആയ രണ്ടു മാർഗ്ഗങ്ങൾ സാഹിത്യത്തിലും ഉപയോഗിക്കുന്നു. അപ്പോഴാണു് കഥപറയുന്ന ആൾ എന്നതും അയാളുടെ കാഴ്ചപ്പാടു് എന്നതും പ്രശ്നമായിവരുന്നതു്. ഇവിടെ കഥാകൃത്തു് സ്വന്തം അഭിപ്രായം പ്രകടിപ്പിക്കുവാനുള്ള ഒരു വേദിയായി നോവലിനെ തരംതാഴ്ത്തുന്നില്ല. വായനക്കാരൻ ഗ്രന്ഥകർത്താവിനെ മറക്കത്തക്കവിധത്തിൽ അയാൾ കൃതിയിൽ നിന്നും അകന്നുനിൽക്കുന്നു. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ കഥയുടെ വികാസ പരിണാമങ്ങൾ കഥയിലെ അന്തരീക്ഷത്തിലൂടെ മാത്രം സംഭവിക്കുന്നു. അപ്പോൾ കഥ കേൾക്കുകയല്ല, സംഭവിക്കുന്നതു് കാണുകയാണു്. അതുപോലെ ഇതാവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതാകട്ടെ, ഫോട്ടോഗ്രാഫിയുടെ യഥാതഥ മാർഗ്ഗത്തിലൂടെയല്ല, ഇതു കാണുന്ന ഒരു നിരീക്ഷകനുണ്ടാകുന്ന ഇംപ്രഷനുകളിലൂടെയാണു്. വായനക്കാരൻ ഇതുപോലെ കഥ കാണുമ്പോൾ കാണുന്നതിന്റെ അംശങ്ങളെല്ലാം ഒന്നിച്ചുകൂട്ടിയെടുക്കുന്നു. ചില ചേഷ്ടകൾ അതേപോലെ വിവരിച്ചാൽ മാത്രം മതി, വ്യക്തികളുടെ അവസ്ഥയും മാനസിക സ്ഥിതിയും ഭംഗിയായി അവതരിപ്പിക്കാം. സിനിമയിൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രവൃത്തികളിലൂടെ അവരുടെ മാനസികനില കാണികൾ മനസ്സിലാക്കുന്നതുപോലെ സാഹിത്യത്തിലും സാധിക്കും. മനുഷ്യരുടെ പ്രവൃത്തികൾക്കു് വാഗ്രൂപം നല്കി സാഹിത്യത്തിൽ ഇതു സാധിക്കുന്നു.

'അരികിലുള്ള ബാഗ് തപ്പിനോക്കി, ഇടത്തോട്ടു തിരിഞ്ഞു് ദീർഘശ്വാസംവിട്ടു്, ഇരുന്നിടത്തുനിന്നെഴുന്നേററു് വീണ്ടും അവിടെത്തന്നെയി

രുന്നു് കർച്ചീഫെടുത്തു നെററിതുടച്ച്, വീണ്ടും ബാഗ് തപ്പിനോക്കി' ഇരിക്കുന്ന ഒരാളെ സങ്കല്പിച്ചുനോക്കാം. അയാളുടെ ചേഷ്ടകളിൽനിന്നും അയാളുടെ മാനസികാവസ്ഥ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്. ഭാഷയിലൂടെ ഈ വിധത്തിലാണ് ആംഗ്യം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതു്. ഒരു വാക്കിനു് അല്ലെങ്കിൽ പ്രത്യേക തരത്തിൽ ഒരുക്കിയെടുത്ത വാചകത്തിനു് സ്വകാര്യവും സ്വഗതവും ആന്തരികവുമായ ഒരർത്ഥമുണ്ട്. ഈ അർത്ഥം വാക്കുകളുടെ പ്രയോഗത്തിലും മനുഷ്യരുടെ ഭാവനയിലും ചിന്തയിലുമാണുള്ളതു്. ഇങ്ങനെയുള്ള ആന്തരികമായ അർത്ഥത്തിൻെറ നാടകീയമായ ഒരു വ്യാഖ്യാനം അല്ലെങ്കിൽ വിവരണമാണ് ഭാഷയിലെ ആംഗ്യം. ചെറിയ ചെറിയ സംഭവങ്ങളെയോ അവസ്ഥകളേയോ കൂട്ടിയോജിപ്പിച്ചാണ് ഒരു വസ്തുവിൻെറ ചലനം സാഹിത്യത്തിൽ ദൃശ്യമാക്കുന്നതു്. അപ്പോൾ മനസ്സിൽ കിട്ടുന്നതു് സിനിമപോലെ ചലിക്കുന്ന ചിത്രങ്ങളായിരിക്കും. ഒരു വ്യക്തിയുടെ ബാഹ്യചേഷ്ടാവിവരണത്തിലൂടെ അയാളുടെ മാനസികഭാവം പ്രകടിപ്പിക്കുവാൻ ഉപയോഗിക്കുന്ന വാക്കുകൾക്കു് മിക്കവാറും നിഘണ്ടുവിലെ അർത്ഥം മതിയാകും. എന്നാൽ ചില വാക്കുകളുടെ അർത്ഥം സമൂർത്ത രൂപം ആയിരിക്കില്ല തരുന്നതു്, കേവലം ഒരു മൂഡ് (**mood**) മാത്രമായിരിക്കും. 'തീക്ഷ്ണ ഗന്ധം ഊർന്നിറങ്ങുന്ന പാതിര' എന്ന പ്രയോഗം യാതൊരു സമൂർത്ത രൂപവും നമുക്കു തരുന്നില്ല. ഇതു് വായനക്കാർക്കു് ഒരു മൂഡ് മാത്രം നല്കുന്നു. കവിതയിൽ ഇതുപോലെയുള്ള പ്രയോഗങ്ങൾ എന്നുമുണ്ട്. പ്രസ്ഥാനങ്ങളുണ്ടാകുന്നതിനു മുൻപുതന്നെയുണ്ട്. ഭാഷാ പ്രയോഗത്തേയും പ്രത്യേക വീക്ഷണത്തേയും ഫോക്കസ്സുചെയ്യുള്ള ചിന്തകളാണ് പ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്കു നാന്ദി. ഉത്തമ കവിതയും കലയും യാതൊരു പ്രസ്ഥാനത്തിൻേറയും സന്തതിയല്ല. അങ്ങനെയായിരുന്നെങ്കിൽ കവിതയും കലയും ഓരോ പ്രസ്ഥാനത്തിൻെറ പതനത്തിലും നശിച്ചു വീണേനേ.

കഥാകാരനു് വിഷയവുമായുള്ള ബന്ധത്തിലെ നിസ്സംഗത ഏറുന്നതിനനുസരിച്ച് കഥയും വായനക്കാരനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം കൂടുതലാകുന്നു. അനേകം കാര്യങ്ങളും ദൃശ്യങ്ങളും കാണുകയും കേൾക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സാഹിത്യകാരൻ അവയെ ഓരോന്നിനേയും അതിൻേറതായ അന്തരീക്ഷത്തിൽ ഒതുക്കിക്കെട്ടിവെക്കുന്നു. സാമാന്യവൽകൃതമായ ആശയങ്ങളുടെ പിന്നാലെ പോകാതെ ഓരോന്നിനേയും അതിൻേറതായ അന്തരീക്ഷത്തിൽ വീക്ഷിക്കുന്നതാണ് ഈ മാർഗ്ഗം. ചിത്രകാരന്മാരേപ്പോലെ തന്നെ, ചരിത്ര സംഭവങ്ങളേയും മററും അവഗണിച്ച് തികഞ്ഞ പ്രാദേശികതവത്തിലും വർത്തമാനകാലത്തിലും മാത്രം സാഹിത്യവും നിലകൊള്ളുന്നതപ്പോഴാണ്.

പല ശാസ്ത്രീയ കണ്ടുപിടുത്തങ്ങളും അക്കാലത്തെ കലകളിൽ ഗണ്യമായ സ്വാധീനം ചെലുത്തി. പ്രകാശ ശാസ്ത്രവും രസതന്ത്രവും ചിത്രകലയിൽ മാററത്തിനുള്ള ഒരുക്കങ്ങൾ ചെയ്തപ്പോൾ ലോഹത്തിൻെറ കൂട്ടുകളും ഖരരൂപ സങ്കല്പത്തിലെ പുതുമകളും ശില്പകലയിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തി. പരിണാമ സിദ്ധാന്തവും പാരമ്പര്യചിന്തയും കാവ്യഭാവനയിലും തത്വശാസ്ത്രത്തിലും കാര്യമായ വ്യത്യാസം വരുത്തി. സ്വരത്തിൻെറ ആരോഹണാവരോഹണത്തെക്കുറിച്ചും സ്വരപ്പൊരുത്തത്തേയും പൊരുത്തക്കേടുകളേയും കുറിച്ചും ഉള്ള പുതിയ സങ്കല്പങ്ങൾ സംഗീതത്തിലും ചലനമുണ്ടാക്കി. സംഗീതത്തിൽ കനത്ത ശബ്ദം പുറപ്പെടുവിച്ചു കൊണ്ടുള്ള അന്തരീക്ഷം കൃത്യമായി ഇണക്കിച്ചേർത്ത സ്വരസംയോജനത്തേക്കാൾ സ്വീകാര്യമായി മാറി. മനഃശാസ്ത്രത്തിലെ കണ്ടുപിടുത്തങ്ങൾ ആശയ പ്രകാശന രീതിയിൽ പുതിയ മേഖലകൾ കൊണ്ടുവന്നു. കവിതയിൽ ആശയങ്ങളല്ല, വാക്കുകൾ കൊണ്ടു സൃഷ്ടിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷവും ഇമേജുമാണ് പ്രധാനം. രൂപകങ്ങളും ഇമേജുകളും ഇന്ദ്രിയങ്ങളിലൂടെ സംവേദനം നടത്തുമ്പോൾ കേവലമായ ബാഹ്യപ്രകൃതിയിൽ നിന്നും വ്യത്യസ്ഥമായ സൂക്ഷ്മരൂപം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട കാര്യമാണെന്നു വന്നതോടുകൂടി മനസ്സിൻെറ അന്തർവ്യാപാരങ്ങൾ വളരെ പ്രധാനമായി. ശബ്ദത്തിൻെറ മൂലഘടകങ്ങളെ മനസ്സിൻെറ ആന്തരികവും നിഗൂഢവുമായ മേഖലകളെ സ്പർശിക്കുവാൻ സാധിക്കുന്ന സിംബലുകളാക്കി മാററിയെടുത്തപ്പോൾ കവിതക്കു് ഒരു പുതിയ തലം ലഭിച്ചു.

പത്തൊൻമ്പതാം നൂററാണ്ടിൻെറ അന്ത്യനാളുകൾ മുതൽ കലകളിൽ ഏററവും പ്രകടമായി കാണുന്ന സ്വഭാവം കാലം എന്നതിനെക്കുറിച്ചുള്ള ബോധമാണ്. സമഗ്രവസ്തുതകളേക്കാൾ ഘടകങ്ങളുടെ ശക്തിയിലേക്കും യുക്തി ബോധത്തിൻെറ മേഖലകളിൽ നിന്നു് അയുക്തികതയിലേക്കും കലകൾ നീങ്ങിത്തുടങ്ങി. റിയലിസ്റ്റുകളും ഇംപ്രഷനിസത്തിൻെറ ആദ്യനായകന്മാരും വർത്തമാന കാലത്തിലുള്ളവയെ പൊതുവായ ഒരന്തരീക്ഷത്തിലെ ഘടകങ്ങൾ എന്നേ കരുതിയി

ട്ടുള്ള. നൈമിഷികമായ ദൈനംദിന സംഭവങ്ങളെ ഓരോന്നോരോന്നായി വേർതിരിച്ചല്ല, അവയുടെ ഒന്നിച്ചുള്ള ആഘാതശക്തി എങ്ങനെയെന്നാണ് അവർ ശ്രദ്ധിച്ചത്. കാലഗതിയിൽപ്പെട്ട സംഭവങ്ങളെ ദൃശ്യരൂപത്തിലാക്കുമ്പോൾ അവയെ 'സ്ഥലം' എന്നതിൽ കൊണ്ടുവരണം. സ്ഥലത്തിൽ ദൃശ്യമാകുന്ന നിശ്ചലത എന്നത് അനുനിമിഷം വ്യത്യാസപ്പെടുന്ന പ്രവാഹഗതിയിൽ ചലനമായി മാറുന്നു. അപ്പോൾ ഏതൊരു വസ്തുവിന്റേയും അസ്തിത്വമെന്നത് നിശ്ചലതയല്ല, അവസ്ഥകൾ തമ്മിലുള്ള കാലദൈർഘ്യത്തിലുളവാകുന്ന ചലനമാണ്. നിമിഷങ്ങളെത്തമ്മിലിണക്കുന്ന അദൃശ്യമായ ചങ്ങലയിലാണ് അസ്തിത്വം നിലകൊള്ളുന്നത്. അതേപോലെ അനുഭവം എന്നു പറയുന്നത് അനുക്രമമായി വ്യത്യാസപ്പെടുന്ന വസ്തുക്കളുടേയും സംഭവങ്ങളുടേയും 'സെററ്'' ആണെന്നു മനസ്സിലാകുമ്പോൾ ജീവിതത്തിന്റെ താളാത്മകമായ ഗതി അനുഭവവേദ്യമാകും. സൗന്ദര്യാനുഭവം—ആസ്വാദനം—എന്നത് കാലത്തെ സംബന്ധിച്ചതും ആസ്വാദകന് ഇത് വർത്തമാനകാലത്തിൽത്തന്നെ ഭാവിയേയും ഭൂതത്തേയും ബോധ്യപ്പെടുത്തി കാലമെന്ന അമൂർത്തതയെ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നതുമായ ജാലവിദ്യയായി മാറുന്നതപ്പോഴാണ്. ഭൂത—വർത്തമാന—ഭാവി കാലങ്ങളുടെ ഈ പ്രവാഹം തികച്ചും അനിയന്ത്രിതവും അളക്കുവാൻ സാധിക്കാത്തതും വ്യാപ്തവല്ക്കരിക്കുവാൻ (spacialise) പ്രയാസമേറിയതുമായ ഒന്നാണ്. കാലം എന്നത് ഒരു പദാർത്ഥം പോലെ കാണുക സാദ്ധ്യമല്ല. ഇത് ഒരു സ്വഭാവമാണ്. അതിന്റെ അനുഭവം മാത്രമേ സാദ്ധ്യമാകൂ. കാലയളവ് അല്ലെങ്കിൽ സമയ ദൈർഘ്യം എന്നത് ഒരു സംഭവത്തിനു ശേഷം മറ്റൊന്നു വരുന്ന സിനിമപോലെയാണ്. ചിത്രകല എന്നത് സ്വതവേ നിശ്ചലതയിലാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. എന്നാൽ അതിന്റെ ചലനക്ഷമതയിലൂടെ വിവിധ അവസ്ഥകളെ സൃഷ്ടിച്ച് അവിരാമമായ ഒരു ധാരയുണ്ടാക്കാൻ സാധിക്കും. ചിത്രത്തിൽ വിവിധ വർണ്ണങ്ങളെ കൂട്ടിയോജിപ്പിച്ച് ഇതു ചെയ്യുമ്പോൾ കവിതയിൽ വിവിധ ഇമേജുകളേയും രൂപകങ്ങളേയും, സംഗീതത്തിൽ പല സ്ഥായികളിലുള്ള നാദങ്ങളുടെ സങ്കലനത്തേയും കൂട്ടിയോജിപ്പിച്ചാണ് ഇതു സാധിക്കുന്നത്. ചിത്രത്തിൽ വർണ്ണങ്ങളെ കൂട്ടിയോജിപ്പിച്ച് ആസ്വാദനം നടത്തുന്നത് പ്രധാനമായും കാഴ്ചക്കാരന്റെ കണ്ണു മാത്രമാണ്. എന്നാൽ സാഹിത്യത്തിലും സംഗീതത്തിലും ഇതു ചെയ്യുന്നത് എല്ലാ ഇന്ദ്രിയങ്ങളിലൂടേയുമാണ്. അപ്പോൾ കാഴ്ചക്കാരൻ, വായനക്കാരൻ, കേൾവിക്കാരൻ മുതലായ പദവികളുള്ള ആസ്വാദകൻ അയാളുടെ ഭാവന, ഗ്രഹണശക്തി എന്നിവ ഉപയോഗിച്ച് അതാസ്വദിക്കുമ്പോൾ സ്വയം ഒരു കലാകാരനാകാതെ തരമില്ല. കലാകാരനും ആസ്വാദകനും തമ്മിലുള്ള ഈ ബന്ധമാണ് ആസ്വാദനം.